



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



EL ESCENARIO BÉLICO DE CINECITTÀ: MUSSOLINI EL AFRICANO

LUDOVICO LONGHI
Dep. Comunicación Audiovisual UAB

Resumen

A mitad de los años treinta, el régimen fascista programa la realización de *Escipión el africano* (Carmine Gallone, 1937), filme que representa el máximo esfuerzo gubernamental para conseguir gran consenso popular sobre su política exterior. La película había sido programada en víspera de dos grandes eventos: la construcción de Cinecittà (cuerpo y alma de la propaganda cinematográfica) y la expedición militar en Etiopía. Esta nueva campaña africana (apoyada por los deseos expansionistas de los grandes poderes económicos transalpinos) respondía a las exigencias de ampliar en el interior del cuerno de África la pequeña colonia de Eritrea. Los modernísimos estudios de *via Tuscolana* consentían recuperar los fastos espectaculares de la gran tradición operística y el enorme éxito de las producciones fílmicas autóctonas de los colosales mudos. Dirigirá el fastoso proyecto, precisamente, Carmine Gallone autor del último filme épico mudo *Los últimos días de Pompeya* (1926) y exitoso experimentador de la nueva fórmula del film-opera (*E lucean le stelle* y *Casta Diva*, ambas del 1935). El trabajo propuesto intenta ilustrar cómo las vicisitudes de la segunda guerra púnica están reconstruidas de modo que parezcan una anticipación mítica de la contemporánea guerra de Etiopía; enseñar cómo la figura de Mussolini tenía que reflejarse en el *duce* Escipión y la Roma fascista debía contemplarse en la antigua imagen de la Roma republicana. Una visión que, gracias a los artificios escenográficos propuestos por Gallone presenta la *Urbe* de los césares con una monumentalidad sobredimensionada, en consonancia al *revival* de los *Colossals* y a la megalomanía del dictador.

Palabras claves: Escipión el Africano, Cine fascista, Carmine Gallone, cine de propaganda

Abstract

In the mid-thirties, the fascist regime backed the production of Scipio Africanus (Carmine Gallone, 1937). This film represents a big effort by the government in order to get a wide popular consensus for their foreign policy. Its plan began on the eve of two great events: the construction of Cinecittà and the military expedition in Ethiopia. The most important Italian economic lobbies prompted this African military campaign in order to expand their influence into the small colony of Eritrea. The modern studies of Tuscolana street were able to restore the primacy that Italian cinema had during the period of silent colossal movies. Carmine Gallone, filmmaker skilled in this genre, as well as inventor of the so called film opera (cinematic version of Italian operas like *Casta Diva*, 1935) was the right one to lead this project. This paper proposes to illustrate how the movie has presented the vicissitudes of the Second Punic War like a mythical anticipation of the Ethiopia war and Mussolini as a last successor of the great general Scipio. The fact is that the whole scenography was skillfully made oversize to match the dictator's megalomania.

Keywords: Scipio Africanus, Fascist Cinema, Carmine Gallone, Propaganda Film

LA CINEMATOGRAFÍA ES EL ARMA MÁS POTENTE: OVERTURE

... El poder puede intervenir directamente en la cinematografía para conseguir un total sometimiento de la industria, para llegar a una producción totalmente conforme a la ideología dominante...

(Gili, 1981: 5)



Figura 1. Inauguración de la nueva sede del Instituto LUCE (1937) primer edificio institucional de Cinecittà. El acto se celebra al mismo tiempo que el rodaje *Escipión el Africano* primera gran producción de los estudios.

Escipión el Africano ha sido un proyecto muy ambicioso, indisolublemente vinculado a la política propagandística del régimen. En vísperas de la guerra colonial en Etiopía, el gobierno fascista quiere revalidar la propia superioridad a las amenazas sancionadoras de la Sociedad de las Naciones. Mussolini había forjado el lema “mucho enemigo mucho honor” y Luigi Freddi, el director general de la cinematografía decide ponerlo en práctica en esta producción monumental. Los episodios de la segunda guerra púnica (207-202 a.c.), que ya habían inspirado el argumento de *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914, como veremos más abajo), parecían adecuadísimos para celebrar la eficacia del nuevo curso de la política exterior fascista. La antigua historia del cónsul romano (aclamado por el pueblo y envidiado por el senado) que viaja a Sicilia, consigue adhesión incondicionada a la empresa de campesinos y veteranos

de la derrota de Canas; la estrategia astuta de pasar de la defensa al ataque y de marchar contra la misma capital adversaria, conferían un antecedente épico a la agresión transalpina del África oriental. La valiente campaña de Escipión (celebrada incluso por el coevo historiador británico Basil Liddle Hart³³⁸) debía glorificar una victoria, conseguida utilizando la aviación y las armas químicas contra un ejército técnicamente atrasado. Magnificar la infame proclamación del imperio significaba justificar o, en el peor de los casos, minimizar todos aquellos oprobios. Representar una visión edulcorada (inevitable y casi necesaria) de los mismos, contribuye a regalar a Mussolini el índice de consenso popular más alto de sus veinte años de gobierno. Ilustrar el asalto a un país libre (el único que quedaba independiente dentro del enorme continente africano) como una exportación de civilización en territorios bárbaros y salvajes, ennoblecía toda la nación. El *entourage* nacionalista de la corona Sabaudia, los grandes industriales y la incipiente burguesía podía complacerse en la pantalla de su anhelada conquista colonial: aspiración presente desde el final del siglo XIX y drásticamente interrumpida con la derrota de Adua³³⁹. El resto de la nación tenía la oportunidad de disfrutar de una construcción épica de un conjunto de aspiraciones, deseos y sueños. Un imaginario colectivo alimentado por (Iaccio, 2003: 62) la literatura de viaje y colonial, los reportajes periodísticos, las fotografías de revistas, las películas documentales y de ficción: en este sentido el éxito de la saga de *Tarzan*³⁴⁰ representa el ejemplo más clarificador. En fin *Escipión el Africano* asumía la consigna de coronar la euforia general del nuevo imperio. Un periodo de exaltación (provocado por los mandos político) que había contaminado la casi totalidad de la población.

... La campaña militar en Abisinia se configuró como perfecta mezcla de política colonial, propia de la aristocracia, y de aspiraciones difusas en la masa. Todo esto encontró su natural legitimación en el *Colossal* dirigido por Gallone. El personaje de Escipión se transformó en la personificación del momento mágico vivido colectivamente por todos los italianos, que nunca estuvieron tan unidos desde el tiempo de la primera guerra mundial. Se utilizó la esta-

³³⁸ Véase Liddell Hart, B. H., *Un uomo più grande di Napoleone, Scipione Africano*, Firenze, Le Monnier, 1929.

³³⁹ La batalla que enfrentó el ejército italiano a las tropas abisinias del negus Menelik II, tuvo lugar en la llanura cercana a la ciudad de Adowa (italianizada en Adua) el 1 de marzo de 1896. El éxito de los autóctonos mantuvo la independencia de Etiopía, frenando el proyecto de expansión colonial del Reino de Italia. La gran frustración gubernamental se difundió a toda la población que acogió la campaña militar mussoliniana de 1935 como una auténtica venganza.

³⁴⁰ Personaje inventado por el escritor estadounidense Edgar Rice Burroughs que aparece por primera vez en el cuento "Tarzan of the Apes" de la revista *The All-Story* (octubre 1912). Se trata de un arquetipo del buen salvaje criado en la selva entre una manada de simios que, ya adulto, descubre la civilización para rechazarla definitivamente. Sus aventuras han conseguido un extraordinario éxito literario, en los comics y sobre todo en la gran pantalla. Entre sus copiosas versiones cinematográficas cabe destacar la serie inaugurada por *Tarzan, the Ape Man* (W.S. Van Dyke, 1932) interpretadas por el campeón olímpico John Weissmuller.

tura histórica del personaje para medir la grandeza de Mussolini. Se le otorgó una carga simbólica tan intensa que a veces parecía que el antiguo general recibiese esplendor y linfa vital del mismo duce [...]. La película de Gallone se ajustaba perfectamente a una lógica de comunicación política: una estrategia concreta para utilizar la historia (del pasado próximo como del más remoto) según las exigencias de la propaganda y en especial para ensalzar el mito de Mussolini (Iaccio, 2003: 63).

En definitiva *Escipión el Africano* es una película de mera inspiración política. Su inventor Luigi Freddi quería exaltar esta nueva carrera expansionista fascista que en Etiopía veía solo su primera trágica etapa. Los crímenes presentes debían ser maquillados y glorificados a través del esplendor de la tradición histórica pasada. Un quehacer tan grave e importante absorbe todo el resto de características productivas y de realización. Esto implica que la película en cuestión represente un *súper espectáculo* cinematográfico muy peculiar y distinto de las otras películas históricas. Posee un interés tan exclusivo para la vida pública contemporánea que deja poco espacio a mecanismos dramáticos más intimistas, de construcción y motivación diegética de los personajes (Sacchi, 2000: 183). En cambio la decisión de encerrar la grandeza de Escipión (y el esfuerzo heroico de las legiones romanas) en un monumento blindado ha tenido importantes repercusiones sobre el guion, e incluso en el rodaje.

LA DOBLE MIRADA DE JANO: SUSPENSION DE LA INCREULIDAD EN EL PRESENTE, LUCIDA MIRADA HACIA EL PASADO

... Son vuestras imaginaciones las que deben hoy vestir a los reyes, transportarlos de aquí para allá, cabalgar sobre las épocas, amontonar en una hora los acontecimientos de numerosos años, por lo cual os ruego me aceptéis como reemplazante de esta historia ...

Enrique V (W. Shakespeare)

Como sostiene la historiadora Guliana Muscio, durante los veinte años de gobierno mussoliniano el género histórico ha sido en absoluto el más fascista. Como había declarado Alessandro Blasetti, el más prestigioso cineasta de la época, una película histórica tiene la capacidad de evocar eventos pasados que poseen similitudes muy cercanas a la actualidad. Durante el visionado parece que repentinamente se anule la lejanía entre los siglos. Las analogías producen conocimientos, proporcionan consejos y admoniciones para ejercitar y animar la conciencia popular contemporánea (Muscio, 2010: 45). La reflexión de uno de los más im-

portantes directores del cine fascista³⁴¹ responde a la coeva visión de la historia. En época de pleno revival de la Roma antigua, la epistemología historiográfica se inscribía bajo el lema ciceroniano de *historia magistra vitae*: es decir un acercamiento a los eventos pasados desde una perspectiva teleológica. Una óptica heredada del modelo de cultura propio de los manuales de historia escolásticos. Una historia que recompila historias (en el sentido de relatos) de héroes, inventores, poetas y navegadores. Un cuento de los cuentos unidos por anécdotas y frases célebres eternizadas en pinturas o grabados. Cine e Historia, Historia y cine: son dos polos de una bobina electromagnética que atrae y libera (alternativamente) cantidad innumerable de tramas. Cuentos fabulosos, gestas de grandes héroes, historias de hombres sin historia que se han convertido en motores de la historia. Cada público en su tiempo, sumergido en las tinieblas de sus salas, ha vivido en un respiro suspensiones de incredulidad. Cada uno, con su aportación, ha contribuido al retorno de las sombras: imágenes tremulantes como memorias de antiguas leyendas, alegorías de valores y crónica de un pasado compartido. La galaxia de posibilidades narrativas adjudica al historiador de cine un linaje mítico. Lo convierte en Jano, el dios romano de la doble mirada, que escruta obsesivamente el pasado del medio, contempla sus textos, percibe motivos coevos, referentes culturales, matrices discursivas. Argumenta y contempla en el presente vislumbrando tendencias y buenas prácticas para el futuro. Paralelamente experimenta las visiones en el presente y, en vísperas de futuras exégesis, proyecta su sensibilidad en el pasado. En 1934 el citado Blasetti realiza *Vecchia guardia* una película, a su manera histórica: el argumento (en su primera ideación) debía celebrar el decenal de las primeras acciones de las escuadras fascistas. Un tema que había suscitado la total desaprobación del director general de cinematografía...

... Freddi expresó toda su aversión por la reconstrucción histórica de *Vecchia guardia* declarando que en todas las revoluciones, siempre hay algo de efímero, que los ganadores quieren intensamente olvidar. La película está embebida de todos los temperamentos sanguíneos la carga emotiva de la idea fascista blasettiana [...] En la película se critica la lógica de una sociedad que condena y segrega a un personaje demente. El protagonista, Mario, propone solucionarlo todo con el diálogo (Brunetta, 2009: 122)

³⁴¹ Alessandro Blasetti ha sido el cineasta de más prestigio y con más talento de la época. Convencido militante mussoliniano de la primera hora, en la película *Sole* (1929, de la cual se conservan solo algunas secuencias) expresa su idea de la *revolución* fascista. Se trataba de un proyecto de renacimiento rural donde la bonificación de las Lagunas Pontinas se asociaba a la batalla del grano es decir una mediación entre la renta de los latifundistas y las necesidades de los campesinos. La estructura, el montaje y el argumento de la película, hacían sospechar que su autor se hubiese inspirado al cine soviético. Seguramente un proyecto que se interesaba por la realidad de los obreros de la tierra (reiterado en su siguiente *Terra madre*, 1931) aglutinaba un grupo de post futuristas, ex anarquistas comunistas camuflados de fascistas de izquierda (Brunetta, 2009: 115)

La animadversión de Freddi demuestra la dificultad del régimen en recordar su pasado próximo, infame y violento. Es preferible reprimir y anestesiar. Celebrar el presente como resultado de un nacionalismo anacrónico. Recordar el pasado milenario como suma de analogías y anticipaciones del fascismo. En este motu de re-inmersión en el contexto de un tiempo pasado, la distancia histórica paradójicamente ayuda. Desde la lejanía temporal resulta más precisa la identificación de tendencias generales (internas a un determinado periodo del pasado) que determinados eventos condicionantes. “Ciertamente se multiplican las lagunas, pero gracias a la comparación entre éstas (metodología ecdótica) el historiador puede delinear asíntotas orientativas, desde la distancia, puede configurar el perfil vespertino del panorama histórico” (Mazzei, 2014: 233-34). Y la metáfora de la antigua mitología romana (cónsona al argumento) podría seguir.



Figura 2. Busto de la divinidad latina de Jano Bifronte conservada en los Museos Vaticanos

Desde la altura del Janículo (su colina sagrada) el historiador domina el tiempo³⁴² el espacio: la Roma clásica, medieval, renacentista. La Urbe de la contrarreforma (con su lado

³⁴² En 1847 el Papa Pío IX instauró el hábito de que un cañón disparase salva, cada día a las 12, para sincronizar el toque de mediodía de las campanadas de todas las iglesias romanas. El cañón, inicialmente situado en Castel

vaticano) y del Resurgimiento (con el monumento a Garibaldi). Precisamente en este periodo (mitad del siglo XIX), reaparece un vigoroso interés por la historia de la Roma antigua. El movimiento unitario apelaba a su excelencia cultural y política. Las monumentales ruinas capitolinas inspiraban grandeza y vigor. Las letras del famoso *Canto degli italiani* (más exitosos aún que las cavatinas patrióticas de Giuseppe Verdi) lo ejemplificaban con claridad: “Italia ha despertado y se ha equipado con el yelmo de Escipión ya que Dios creo a la victoria para que fuera esclava de Roma”. Así (en una síntesis que de forma casi criminal aplasta toda la riqueza lírica y prosódica) se verifica el connubio entre el concepto de identidad italiana y la figura del procónsul y general como metonimia de todo el esplendor del antiguo mundo latino (Nelis, 2012: 1). Así a partir de 1935, inaugurando la política de promoción cinematográfica nacional, se asiste a la concentración más alta de acciones heroicas y simbólicas que reflejan la figura del duce en la antigua epopeya de las guerras púnicas. Una re proposición que, si no podía realizar Blasetti (cineasta con ideas y personalidad poco maleables), se podía encargar a Carmine Gallone: un director más dócil y ecléctico tras su éxito en los primeros filmes musicales transalpinos (acababa de ganar la copa Mussolini con *Casta Diva*) y la pasada experiencia en los últimos *péplum*³⁴³ de la época muda. Su dirección de *Los últimos días de Pompeya* (1926) había significado el canto del cisne de este conjunto de filmes italianos, mundialmente apreciados. Se valoraba su grandiosa puesta en escena, sus escenografías y vestuarios suntuosos. Todos ellos presentaban integración entre escenarios y espacios naturales más novedosos y atrevidos que cualquier producción coeva estadounidense.

“¿A DÓNDE VAS?” “AL CINE” “¿QUÉ ECHAN?” “QUO VADIS?” “¿Y QUÉ SIGNIFICA?” “¿A DÓNDE VAS?” “AL CINE”...

... Las pantomimas históricas tenían mucho éxito en los teatros y arenas de finales del siglo XIX. El primer espectáculo de este género ha sido presentado en los Estados Unidos por el famoso empresario P.T. Barnum: se ha tratado de la grandiosa reconstrucción *Nerone o la distruzione di Roma*. Al mismo tiempo Buffalo Bill proponía en su *Wild West Circus* batallas entre pioneros y pieles rojas.

(Verdone, 2003: 45)

Continuamos con el cine y la Historia, un cortocircuito jurásico solo en apariencia. Hasta los primeros ochenta los turistas atentos y escrupulosos disfrutaban de sus vacaciones

Sant’Angelo, desde principio del siglo XX reside en el Janículo y sigue cumpliendo su tarea de controlador del tiempo.

³⁴³ En este artículo se usa el término “péplum” de forma impropia (ya que ha sido acuñada solo en 1962 por Jacques Siclier crítico del *Cahiers du Cinéma*) pero operativa: es decir para indicar el subgénero cinematográfico de aventuras, ambientado en la Antigüedad greco-romana, producida incluso en los años diez del siglo pasado.

romana con el auxilio de guías atractivamente ilustradas. Gran parte de ellas se encontraban en situ, escritas y editadas por empresas autóctonas: hoy en día, gracias al reflujo posmoderno (un bucle infinito de *revivals*) seguimos encontrándolas entre un imán de nevera y un palo para los *selfies*. En su interior hay las explicaciones objetivas y las fotos, en colores saturados, se acompañan de reproducciones de artistas *pompieri*. La página dedicada al coliseo, tras visión fotográfica del interior del monumento, certificaba su antiguo uso con una lámina del lienzo *Pulgar hacia abajo* (Jean-Léon Gérôme). Así, tal cual, sin solución de continuidad entre lo reproducido y lo reconstruido: filológicamente poco riguroso, pero efectivo y atractivo. Y del mismo modo que de la invención del *Wild West* de William Frederick Cody (Buffalo Bill) nos ha regalado el universo iconográfico western (tanto falso cuanto verosímil), el empresario teatral Phineas Taylor Barnum ha re-propuesto el espectáculo gran guñolesco de *Nero, or the Destruction of Rome* (1889).



Figura 3. Pulgar hacia abajo (Jean-Léon Gérôme 1872) que inspira una escena de *Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni 1913)

Si las cultas academias de bella artes adoptaban el gusto neoclásico, el gran público (no solo italiano) seguía pidiendo *panem et circenses*. Los hermanos Lumière (y Thomas Edison) estaban todavía perfeccionando sus exitosos artilugios, pero ya existían multitudes de potenciales espectadores. El incipiente negocio italiano del cinematógrafo no podía desvincularse de este antiguo legado. Esta nueva fórmula de espectáculo de masa asume el exitoso rol de máquina del tiempo. Metaboliza en el film histórico [de *Nerone* (Luigi Maggi, 1909) a *L'Odissea* (Giuseppe de Liguori, 1911)] las lecciones figurativas renacentistas, neoclásicas,

simbolistas e incluso el rico imaginario de las ilustraciones populares. Hollywood no era, todavía, la capital mundial del cine: la partida estaba abierta e Italia (como otras cinematografías europeas) jugaba sus cartas (Brunetta, 2003: 28).



Figura 4. A la izquierda un fotograma de *Nerone* de Luigi Maggi (1909) distribuido en Estados Unidos con el título de *Nero, or the Fall of Rome* mostrando una clara referencia al homónimo espectáculo del Circo Barnum. La configuración del descenso del emperador a los Foros servirá de modelo a su desarrollo monumental en el análogo descenso de *Escipión el Africano* (fotograma a la derecha)

Las productoras transalpinas (prevalentemente romanas y turineses) pensaban que el sello autóctono del film histórico pudiese triunfar universalmente. Exportaban una imagen triunfal de la cultura italiana y proporcionaban contenidos pedagógicos a las plateas nacionales. Y en el mercado interior, suportaban la ideología colonialista. En nombre del antiguo dominio mediterráneo anesthesiaban la agresión a las provincias otomanas de Tripolitania y Cirenaica (actualmente líbicas) y edulcoraban la posible futura participación a la primera guerra mundial. Películas como *Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni, 1913) *Spartaco* (Giovanni Enrico Vidali, 1913) *Marcantonio e Cleopatra* (Enrico Guazzoni, 1913), *Cajus Julius Caesar* (Enrico Guazzoni, 1914), *Salambò* (Domenico Gaido, 1914) y *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) despiertan el recuerdo de una historia lejana, liberan el deseo reprimido de conquistas coevas. Esta serie de filmes consigue crear un conjunto simbólico que perdurará en los rituales políticos de un futuro muy próximo. Las representaciones históricas, con sus imágenes de los desfiles triunfales de las legiones, de los saludos romanos y de las fascas de lictores determinan un imaginario colectivo. Lo predisponen para que el espíritu de Roma vuelva a renacer con el fascismo, según el anuncio mussoliniano: *Il Popolo d'Italia*, 21 de abril de 1922. En la perspectiva que nos llevará hacia *Escipión el africano* son más significativas la primera y la última película de la lista: *Quo Vadis?* y *Cabiria*, respectivamente. La trasposición cinematográ-

fica de la homónima novela de Henryk Sienkiewicz representa una gran inversión de la Cines. Un esfuerzo extraordinario que es adecuadamente descrito y publicitado y constituye por sí mismo un motivo de gran reclamo. La productora italiana coordina una reedición de la novela ilustrada con imágenes de la película, claramente indicadas en la portada. En una carta promocional, enviada a los representantes franceses del distribuidor americano Kleine, se saborea la maravilla de lo gigantesco. Se sabe que el rodaje ha durado seis meses. Se han liberado 25 leones en el hipódromo de los Parioli (un barrio elegante de Roma) para recrear magníficos espectáculos gladiatorios. Se han elegido los escenarios auténticos de la Vía Apia y de las ciudades de Anzio y Cuma (Brunetta, 2003: 30). El director Enrico Guazzoni ha centrado exclusivamente en los movimientos coreográficos de los extras (entre 1500 y 2000) como una auténtica coreografía operística (Redi, 2009: 47). Y coherentemente la película se exhibe en los teatros de ópera en territorio nacional e internacional. En Londres se proyecta en el Albert Hall ante la presencia de Jorge V y de la Reina que felicitan directamente al actor Bruto Castellani llamándole “Ursus”. En los Estados Unidos se estrena en el famoso teatro Astor de Broadway con entradas al precio de un dólar y medio (Martinelli, 1990: 75). Tras las 22 semanas de proyección neoyorquinas, se queda 14 al teatro Garrick de Philadelphia, 13 al Tremont de Boston y otras 8 en el Mc Vichers de Chicago (Brunetta, 2003: 31)

“CABIRIA ES LA PRIMERA PELÍCULA QUE RECURRE EN MODO SISTEMÁTICO A LA MENTIRA”

Si algo no sirve para mentir, tampoco sirve para decir
la verdad en definitiva no sirve para decir nada

(Eco 2002: 17)

Cabiria representa el máximo y más conseguido ejemplo de conquista de la primacía mundial del séptimo arte. Recoge y multiplica el gran éxito internacional de *Quo Vadis?* Instituye el canon esencial del *Kolossal* cinematográfico como síntesis (potencialmente perversa) entre capital y espectáculo. Siguiendo la línea del filme de Guazzoni, reafirma la excelencia expresiva del modelo transalpino de representación cinematográfica: una superioridad destruida por los cañones del primer conflicto mundial. Frente a la incipiente consolidación del sistema de estudios extrañaba la extraordinaria variedad escenográfica. Maravillaba la rica combinación de los monumentales escenarios de cartón piedra y de los exteriores en Turín, en los Alpes y en el desierto de Argelia (Alovisio, 2014: 38). La acertada dialéctica entre su dinamismo dramático (complejidad de la trama) y la intensa atracción de lo visible (la fluidez

visual del trávelin y los trucos pirotécnicos de Segundo de Chomón y Eugenio Bava) apasiona al público estadounidense y asombra al mismísimo Griffith (Carluccio, 2014: 51). *Cabiria* posee el record de ser la primera película proyectada en la Casa Blanca, ante la presencia del presidente Wilson (Robertson, 1991: 217).



Figura 5. A la izquierda *Cabiria* (1914) entrada al templo cartaginense del dios antropófago Moloch que inspirará la visión de la gran caldera de *Metrópolis* de Friz Lang, 1927 (fotograma a la derecha)

Más allá de la anécdota, el dato revela como la productora turinesa Itala film había adoptado con éxito el invento comercial del *film d'art*: ampliar el sector de público utilizando un referente literario culto. *Quo Vadis?* lo había tenido fácil ya que el autor de la novela homónima Henryk Sienkiewicz había sido galardonado con el premio Nobel para la literatura. En cambio Giovanni Pastrone, (productor ejecutivo director y guionista) se había inspirado a una joya de la literatura popular *Cartago en llamas* (Emilio Salgàri, 1908): su versión cinematográfica de la segunda guerra púnica no hace ninguna referencia directa a Polibio, ni a Tito Livio. El gran *escamotage* consiste en adjudicar la paternidad del proyecto a la máxima celebridad cultural del momento: Gabriele D'Annunzio. Pero, en la realidad, el grande Vate solo se había dedicado a redactar los inter títulos (con su particular léxico áulico e imaginativo) e inventar el nombre de Cabiria (hija del fuego) y Maciste (forzudo al estilo de Hércules, Sansón y Ursus). La mentira (planeada con el consenso del mismo poeta) responde a una precisa estrategia de manipulación. Una radical e incisiva forma de autopromoción y, en perspectiva, un pasaje decisivo para consagrar la película como auténtica experiencia artística. Adjudicar espectáculo cinematográfico (incluso circense y gran guiñolesco) el estatuto artístico (Bertetto, 1990: 21). En perspectiva histórica, sin embargo, las intervenciones del poeta abruzo conseguirán un cierto éxito. El nombre Maciste (una especie de crasis entre el persiano *Masiste*

hijo de Darío Iº, el héroe *Mechisteo* que participó a la guerra de Troya y *Macistius* uno de los tantos epítetos de Hércules) se asociará a su interprete Bartolomeo Pagano protagonista de una afortunada saga de aventuras³⁴⁴.



Figura 6. Promoción de *Cabiria* tanto en el mercado nacional (cartel de la izquierda) como en el extranjero (cartel de la derecha) utilizaba la autoría dannunziana como el mayor atractivo publicitario

El especial lenguaje de los inter títulos, preciosista, enfático altisonante era perfectamente coherente con la monumentalidad escenográfica y con la gravedad histórica del argumento: como si las mismas palabras (solo estas y no otras) evocasen las imágenes. La tridimensionalidad de los escenarios, la potencia atractiva de sus extraordinarias dimensiones, la extraordinaria lista de recursos humanos y animales presentes en el proyecto y el uso de un

³⁴⁴ Antes de los revival de los péplum de los sesenta, donde llegarán musculosos actores estadounidenses, el personaje de *Maciste* era una exclusiva de Bartolomeo Pagano ex estibador en el puerto de Génova. Tras el éxito de *Cabiria* interpretará *Maciste* (1915), *Maciste alpino* (1916), *Maciste poliziotto* (1918), *Maciste medium* (1918), *Maciste atleta* (1918), *Maciste innamorato* (1919), *Maciste salvato dalle acque* (1920), *Maciste in vacanza* (1920),

La trilogia di Maciste (1920), *La rivincita di Maciste* (1920), *Maciste e la figlia del re dell'argento* (1922), *Maciste und die Javanerin* (1922), *Maciste contro Maciste* (1923), *Maciste und der Sträfling Nr. 51* (1923), *Maciste e il cofano cinese* (1923), *Maciste imperatore* (1924), *Maciste e il nipote d'America* (1924), *Maciste all'inferno* (1926), *Maciste contro lo sceicco* (1926) y *Maciste nella gabbia dei leoni* (1926)

lenguaje cónsono a la tradición oratoria de la época ciceroniana, constituyen un importante (y pesado) legado, heredado por *Escipión el Africano*.

“Y TAL COMO CABIRIA SE CONVIRTE EN LA CELEBRACION DE LA EMPRESA DE TRIPOLI ESCIPIÓN EL AFRICANO LO ES DE LA CONQUISTA ETIOPE”

(Luciani 1936)

... Mientras estaba en la sala [mirando a *Escipión el Africano*] he imaginado que vestía una armadura y un yelmo, que empuñaba una lanza, una daga y un escudo para luchar como un soldado de la legión romana. Pero solo soy un *balilla*, es decir un soldadito que sigue las órdenes del Duce y actúa por el bien de la patria...

(Anónimo en De Gaetano 2014: 115)

La grandeza del proyecto cinematográfico que debía inaugurar Cinecittà se vehiculaba en dos órdenes de magnificencias: una discursiva y otra volumétrica. La primera consiste en una precisa estrategia publicista, que desarrolla el exitoso ejemplo de *Quo Vadis?* (más arriba considerado). Cuando se estaba llevando a cabo la campaña militar en Etiopía, la editorial Nerbini de Florencia había publicado la novela histórica de Giuseppe Petrai *Scipione l'Africano duce delle legioni romane vittoriose in Africa e in Spagna*: un texto de 247 páginas que se concluía con una similitud entre el protagonista y Mussolini. La fase de realización se ha sido constantemente documentando en los cine-diarios del *Istituto LUCE* (institución que era oficialmente coproductora del proyecto). Así los días, las semanas, los meses de rodaje se convierten por si mismos en un espectáculo paralelo. El mismo Freddi confesará que se había tratado de un esfuerzo tremendo. Una serie infinita de tareas asumidas por Carmine Gallone a lo largo de 232 días: algunos días debía dirigir (como si fuese una coreografía) diez mil infantes, dos mil jinetes, treinta elefantes pacíficos pero poco amantes del set. El marques Giacomo Barone Paulucci de' Calboli había asumido el papel de productor ejecutivo, sin tener la competencia ni la personalidad. Ha podido únicamente solventar la cuestión administrativa, junto con su contable de confianza Guido Luzzatto. Ha sabido llevar a cabo el rodaje (en Sabaudia) de la batalla de Zama superando las dificultades de dos semanas de lluvia (Freddi a Faldini y Fofi, 2009: 58). Poco antes del estreno (4 de agosto de 1937) ENIC (otra institución coproductora) publica un opúsculo publicitario bilingüe (italiano e inglés) que recompilaba (junto a ilustraciones coloreadas) los datos faraónicos de la producción: participación de más de 12.000 extras (incluyendo militares de tierra y de mar), 60 maquilladores, 200 sastres, 95 técnicos, 4000 caballos, 60 elefantes; reconstrucción de 10 naves romanas; utilización de 10 cámaras y un sistema especial de trávelin-grúa (construido expresamente en los talleres Cines, a

imitación de un modelo americano) que subía la cámara (y tres operadores) hasta la altura de 7 metros y medio, permitiendo movimientos rápidos y dulces en todas las direcciones (Iaccio 2003: 54). Luciano De Feo (fundador del *Istituto LUCE*) añade que todas las escenas marinas habían sido rodadas sin trucos ni maquetas (con gran maravilla de cineastas extranjeros que visitaban continuamente el set). Para las escenas citadas el director había contado con el auxilio del Ministerio de la Marina; los Ministerios de la Guerra y de las Colonias le habían proporcionado verdaderos soldados para los combates; y el Ministerio de la Aeronáutica había producido nubes artificiales (De Feo, 1937 en Iaccio 2003: 55). En la misma onda la editorial Carroccio de Milán publica la versión novelizada del guion escrito por Camillo Mariani Dall'Anguillara y la revista *Bianco e Nero* organiza un concurso para la escuela primaria, donde le pedía a los pequeños alumnos una composición para expresar sus sensaciones tras un visionado en clase³⁴⁵. Completa la operación de *merchandising* calendarios de bolsillos (con reproducciones de escenas de del filme) distribuidos por la empresa de perfumes y cosméticos Cella (Iaccio, 2003: 67).



Figura 7. Monumentalidad de los Foros reconstruidos

³⁴⁵ Las mejores redacciones (como el fragmento citado en el subtítulo de este párrafo) se ha publicado en un monográfico en la misma revista de agosto de 1939.

La fastuosidad de los volúmenes es encargada a Pietro Aschieri. El escenógrafo construye unos Foros respetando la planta original pero multiplicando las dimensiones. Ha subrayado el contraste entre las tiendas humildes con la majestuosidad de templos y el palacio de la colina Capitolina. La consigna respondía a una reconstrucción de la antigua Roma según la amplitud urbanística contemporánea (Heilbronner, 1936). Así los edificios levantados en Cinecittà alcanzaban los 45 metros de altura. Poseían andamios entre 8 y 10 metros de altura. Se fabricó un fórum monumental (mucho más grande del original), una entera ciudad a la orillas del lago de Sabaudia; se disfrazó el puerto de Livorno con un faro antiguo y se reconstruyeron 10 naves romanas; se utilizaron 10 cámaras y un sistema especial de trávelin-grúa (construido expresamente en los talleres Cines, a imitación de un modelo americano) que subía la cámara (y tres operadores) hasta una altura de 7 metros y medio, permitiendo movimientos rápidos y dulces en todas las direcciones (Cerquiglini, 1939). En definitiva estos gigantismos promocional y arquitectónico, en lugar de educar el gusto y aumentar el espectáculo, se convirtieron en un gran lastre. Sepulcro tumbal del péplum (hasta su resurgimiento a finales de los años 50) y de las películas de propaganda directa.

EL QUE MUCHO ABARCA POCO APRIETA: CONCLUSIONES

Se quería idolatrar la figura de Mussolini: el *condottiero* de la nación, investido por una idea casi mística de la *Historia Magistra Vitae* (Muscio 2010: 45). Un duce que, al igual que su antepasado romano, podía despertar el espíritu patriótico por el bien de la nación: sabía seducir al pueblo y conseguir su apoyo incondicionado por encima de cualquier órgano electivo (senado, parlamento...). Se quería promover (y después celebrar) su campaña militar en Etiopía... Consensuar el comienzo de una política exterior agresiva, empujada por necesidades de exportación industrial y revestida por ánimo revanchista. La derrota italiana en Adua (episodio de la guerra de Abisinia, 1896) reclamaba una venganza, así como (coherentemente al paralelismo simbólico con la antigua Roma) la ofensa de Cannas tuvo su justa reparación en Zama. Se quería, finalmente, enseñar al mundo dentro del renacimiento de la industria cinematográfica italiana. Mostrar las enormes potencialidades de los modernos estudios de Cinecittà, ilustrar la recuperación de la primacía figurativa de los filmes épicos mudos, admirados e imitados por Hollywood. En esta línea se encargó el proyecto (tras el deniego de Alessandro Blasetti) a Carmine Gallone. El experto director ligure representaba un puente metafórico entre estos antiguos colosales (*La ciudad castigada/Los últimos días de Pompeya*, 1926) y los modernos filmes-opera: un filón que entendía, a su vez, buscar en la excelencia de la tradición

musical un camino original para el nuevo dispositivo cinematográfico sonoro (E lucean le stelle y Casta diva, ambos del 1935). La magnificencia organizativa se apoyaba en la administración del consorcio homónimo Scipione l'Africano: institución, creada ad hoc, que unía a los fondos del Ente Nacional Industrias Cinematográficas (ENIC) los de La Unión Cinematográfica Educativa (Istituto LUCE). Hubo mucha inversión (12 millones de liras de la época), muchos controles, quedó poco espacio para la creatividad. El guionista Camillo Mariani Dell'Anguillara, investigador apasionado de la historia de Roma, y autor del drama Cesar (Argenio 2008: 114), se había ceñido servilmente a las páginas de Polibio y Tito Livio sin posibilidad alguna de sorpresas dramáticas. Incluso el actor protagonista Annibale Ninchi, desatendió todas las proposiciones aventureras. Elegido por las sutiles habilidades oratorias, ejecutó una interpretación declamatoria inspirada en la métrica mussoliniana: una elocución hierática, sin interlocutor posible, una prosodia escolástica que parece alcanzar la parodia, y que seguramente molestó al duce. Sin embargo, dentro de esta complicada trama de consignas institucionales e ideológicas, Gallone propuso algunas soluciones acertadas. Su pericia operística le permitió realizar un uso diegético de la banda sonora del maestro Ildebrando Pizzetti: particularmente eficaz es la escena del reclutamiento de voluntarios que se unen al coro del pelotón en marcha. Ensayó su maestría coreográfica en la reconstrucción de las escenas de batalla: el ataque nocturno al campo de Sifax (rey nómada aliado de Cartago) y la ofensiva final en la llanura de Zama con los dos ejércitos alineados y los elefantes que participan activamente al combate.



Figura 8. Francesca Braggiotti en el papel de Sofonisba

Y, finalmente, entre las hendiduras de los acontecimientos históricos, pudo tejer una trama de seducciones, traiciones y suicidios alrededor del personaje de Sofonisba. Una especie de Cleopatra tenebrosa, exótica y sensual: una feliz interpretación de Francesca Braggiotti que remite a las divas autóctonas del cine mudo y a las mejores tradiciones del melodrama italiano (Muscio 2010: 57).

En conclusión y gracias a una perspectiva de visión muy lejana de las rencorosas disputas ideológica del gran manifiesto de la propaganda fascista, solo se pueden salvar aquellas aportaciones consideradas accesorias y de escaso valor. El tiempo pone la historia en su sitio y todos los altisonantes lemas fascistas han sido derrotados por el refrán popular *Chi troppo vuole nulla stringe*

BIBLIOGRAFIA

- ALOVISIO, S. *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914). *Lo spettacolo della storia*, Milano Mimemis, 2014.
- ARGENIO, A. *Il mito della romanità nel ventennio fascista*, en Coccia, B. *Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo*, Roma, Apes 2008, pp. 81-164.
- BERTETTO, P. *Cabiria, el espacio de la fascinación* en *Nosferatu*, nº 4 octubre 1990, pp. 20-29.
- BRUNETTA, G.P. *I film storici alla conquista del mondo* en Id. *Guida alla storia del cinema italiano*. Torino, Einaudi, 2003, pp. 27-34.
- BRUNETTA, G.P. *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Ossessione" (1929-1945)*, Bari, Editori Laterza, 2009.
- CARDILLO, M. *Scipione da Predappio*, en Id. *Tra le quinte del cinematografo: cinema, cultura e società in Italia 1900-1937*, Bari, Dedalo, 1987, pp. 153-162.
- CARLUCCIO, G. *Il modello italiano e il film storico statunitense. Il caso Cabiria: fortuna e crisi di un modo di rappresentazione* en ALOVISIO, S. y CARLUCCIO, G. (eds.): *Introduzione al cinema muto italiano*, Novara, UTET – De Agostini, 2014, pp. 49-58.
- CARPICECI, S. *Il "Commendatore" Carmie Gallone*, en Caldiron Orio, *Storia del cinema italiano 1934-1939*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 253-264.
- CERQUIGLINI, O. *Come nasce un "colosso"*, en *La Domenica del Corriere*, 44, 1 noviembre 1939.
- DE GAETANO, R. *Lessico del cinema italiano*, Milano, Mimesis, 2014.
- ECO, U. *Trattato di semiótica generale*, Milano, Bompiani, 2002.

- FALDINI, F. y FOFI, G. *L'avventurosa storia del cinema italiano da La canzone dell'amore a Senza pietà*, Bologna, Edizioni della Cineteca, 2009.
- GILI, J. *Stato fascista e cinematografia*, Roma, Bulzoni, 1981.
- HEILBRONNER, P. *Pietro Aschieri e la scenografia dello Scipione*, en *Cinema*, 4, 1936.
- LIDDELL HART, B. H. *Scipione Africano: un uomo più grande di Napoleone*, Firenze, Le Monnier, 1929.
- LUCIANI, S.A. *Da Cabiria a Scipione. La musica come didascalia*, en *Lo schermo*, noviembre 1936.
- MARTINELLI, V. *Quo Vadis?* en *Nosferatu*, nº 4 octubre 1990, pp. 74-75.
- MAZZEI, L.: *I percorsi della teoria*, en ALOVISIO, S. y CARLUCCIO, G. (eds.): *Introduzione al cinema muto italiano*, Novara, UTET – De Agostini, 2014, pp. 233-277.
- MUSCIO, G. *Il più fascista è il film storico* en FACCIOI, A. (ed) *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni trenta: la produzione e i generi*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 45-61.
- NELIS, J.: *Imperialismo e mito della romanità nella Terza Roma Mussoliniana*, en *Forum Romanum Belgicum*, Roma: Institut Historique Belge de Rome, 2012 disponible en http://kadoc.kuleuven.be/bhir-ihbr/doc/3_forum_nelis.pdf última consulta 30 septiembre 2016.
- REDI, R. *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Bologna, Persiani Editore, 2009.
- ROBERTSON, P. *Guinness Book of Movie Facts and Feats*, Abbeville Press, 1991, p. 217.
- SACCHI, F. *Al cinema negli anni Trenta. Recensioni dal Corriere della Sera 1929-1941*, Milano, Franco Angeli ed., 2000.
- VERDONE, M. *Il cinema a Roma*, Roma, Edilazio, 2002.